

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Un dispositivo fantasmatico: cinema e spiritismo

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1770461> since 2021-02-01T12:53:08Z

Published version:

DOI:10.7371/71477

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Un dispositivo fantasmatico: cinema e spiritismo

Simone Natale

Come ha sostenuto lo storico dei media americano Jeffrey Sconce, le tecnologie di comunicazione hanno da sempre intrattenuto un rapporto privilegiato con il sovrannaturale¹. Quando il telegrafo elettrico venne introdotto, a metà ottocento, il movimento spiritista si appropriò di questa nuova tecnologia per giustificare le proprie tesi sulla possibilità di contattare “a distanza” gli spiriti dei morti². Alcuni decenni dopo, quando l'italiano Marconi rese la comunicazione radiofonica una realtà tecnologica e industriale, numerosi studiosi di parapsicologia ragionarono sulla possibilità che le onde elettromagnetiche fossero il meccanismo su cui si basavano i fenomeni telepatici³.

Come telegrafia e radio, anche il cinema ha da sempre intrattenuto rapporti privilegiati con il paranormale. Non solo, infatti, spettri, poteri telepatici o ipnotici ed entità extraterrestri fanno parte del bagaglio di immagini e storia di questo medium, ma la capacità stessa di riprodurre un frammento del reale è stata di frequente associata all'evocazione di fantasmi – i quali, alla pari delle immagini impresse sulla cellulosa e proiettate sullo schermo cinematografico, sono tracce od ombre provenienti dal passato⁴.

Partendo da questa considerazione, questo saggio si propone di investigare i rapporti tra cinema e credenze sui fantasmi. Attraverso uno sguardo che si volge da un lato alla storia del cinema delle origini, dall'altro alla storia culturale del movimento conosciuto come spiritismo, cercherà di mettere in luce un aspetto spesso dimenticato, e in parte rimosso, della storia del medium.

L'illusione del movimento tra magia, spiritismo e cinema

Nel 1909, la medium Eusapia Palladino sbarcò negli Stati Uniti per condurre una serie di sedute spiritiche. Pugliese di origine e napoletana d'adozione, Eusapia era al volgere del XX secolo la più celebre medium spiritista del mondo. La sua fortuna era cominciata quasi due decenni prima, nel 1891, quando nel corso di una seduta spiritica in un albergo di Napoli era riuscita a convincere dell'autenticità dei suoi fenomeni spiritici nientemeno che Cesare Lombroso, una figura di primo piano nella scienza dell'epoca⁵. La conversione di Lombroso le aveva aperto le porte della notorietà, risultando in una pleora di articoli sulla stampa italiana e straniera e garantendole l'interesse dell'establishment scientifico europeo⁶. Tanto erano magnificate le sue sedute e i suoi presunti poteri mediatici, che all'epoca del suo viaggio negli Stati Uniti organizzare una *séance* con la donna poteva costare fino a duecento dollari, una somma davvero importante per l'epoca⁷.

Il tour americano di Eusapia Palladino, organizzato con grande cura da un membro della Society for Psychical Research, Hereward Carrington⁸, si sarebbe però rivelato il più grande fallimento della sua carriera. In una serie di due sedute svoltesi a Boston, infatti, Eusapia avrebbe subito uno spettacolare smascheramento per mano di Hugo Münsterberg, all'epoca direttore del laboratorio psicologico di Harvard, e universalmente conosciuto dagli studiosi di cinema per il suo contributo pionieristico alla teoria sul medium cinematografico, *The Photoplay: A Psychological Study*, pubblicato nel 1916, l'anno della sua morte.

Per Münsterberg, la seduta di Boston era la prima a cui avesse assistito in vita sua. Eppure, la sua battaglia contro quello che definiva “misticismo”, definito come “le credenze su connessioni sovrannaturali nel mondo fisico e psichico”⁹, era cominciata ben dieci anni prima, con la pubblicazione di “Psychology and Mysticism”, il suo primo intervento sul tema, in cui aveva rifiutato lo spiritismo come “la più repellente tra le tesi del misticismo”¹⁰.

Spinto dai suoi principi razionalistici, Münsterberg aveva accettato di sedersi al tavolo di Eusapia Palladino, colei che era indicata dai seguaci dello spiritismo come la prova più lampante a supporto del loro credo. Per essere sicuro di non farsi ingannare da quella che considerava niente più che un'abile truffatrice, il professore di Harvard si era assicurato la collaborazione di un aiutante, che partecipava alle sedute ma i cui accordi con Münsterberg

erano ignoti a tutti gli altri presenti. I due complici riuscirono nel corso della seconda *séance* a smascherare i trucchi della medium e a interrompere l'evolversi dei fenomeni. Come lo stesso Münsterberg scrisse in un articolo pubblicato l'anno successivo, "i suoi più grandi miracoli non sono altro che il prodotto di frode e imbrogli; questa non è più una teoria, ma una realtà provata"¹¹.

Eusapia Palladino non si riprese dal fallimento del suo tour americano. Qualche anno dopo, nel 1918, la morte per nefrite di quella che era stata per almeno due decenni la più famosa medium del mondo sarebbe passata quasi inosservata. Ma la seduta di Boston non segnò solo la decadenza della medium napoletana. Con l'intervento del grande teorico del cinema Münsterberg, infatti, si realizzava la convergenza simbolica di due mondi apparentemente molto distanti, quello dello spiritismo e della magia da una parte, quello del nuovo medium cinematografico dall'altro: due mondi che avevano molto più in comune di quanto possa sembrare.

Una delle questioni principali con cui si confrontò la nascente teoria sul cinema fu il problema dell'illusione del movimento e del principio fisiologico che la rendeva possibile¹². Il paradigma più diffuso per spiegare questo fenomeno si basava sul concetto di persistenza retinica. Secondo questo paradigma, l'immagine rimane per un certo tempo "catturata" nella retina, rendendo possibile la percezione di una serie di immagine fisse come una sequenza in movimento. Come è stato ampiamente dimostrato, il fenomeno della persistenza retinica non è in realtà sufficiente a spiegare l'illusione del movimento orchestrata da cinema e fenachistoscopia¹³. Nei decenni immediatamente successivi all'invenzione del cinema, d'altronde, la maggior parte delle spiegazioni dell'illusione cinematografica vertevano ancora su questo principio¹⁴.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, l'illusione del movimento fu un tema su cui si concentrarono gli sforzi non solo dei prototeorici del cinema, ma anche di quegli psicologi e fisiologi che lavorarono, come Münsterberg, sulle illusioni prodotte da maghi e medium spiritisti. Questo tema, ad esempio, è presente in uno dei tentativi più noti di concepire una "psicologia della magia", il saggio pubblicato dallo psichiatra americano Norman Triplett nel 1900¹⁵. Triplett utilizzò come fonte principale i manuali che svelavano i trucchi dei più importanti prestigiatori da palcoscenico¹⁶, notando come in essi fosse dato particolare risalto al modo in cui i maghi professionisti manipolavano la percezione del movimento da parte del pubblico. Un discorso simile valeva per i trucchi dei medium spiritisti. In questo caso, l'illusione era sostenuta dalle condizioni ambientali che, nella descrizione di Triplett, assumevano contorni che richiamano l'esperienza cinematografica:

A darkened room; a circle of suggestible subjects infecting each other, and all strained to the highest pitch of vivid expectation (...). These are not conditions conducive to sharp sight and logical judgement, but they make the work of the medium easy. In this abnormal state of the subjects the sensorial is almost at the mercy of the preperceptive element. Any rustling noise is attributed to spiritual agency; every light reflection is taken for a spirit form.¹⁷

Una ricerca dalle caratteristiche simili fu compiuta da un altro psicologo americano, Joseph Jastrow, nel 1896. Jastrow invitò nel proprio laboratorio due famosi maghi dell'epoca, Harry Kellar e Professor Hoffman, con l'obiettivo di mettere alla prova la loro capacità di indurre nello spettatore un'impressione falsata del movimento¹⁸. Anche il francese Alfred Binet ottenne la collaborazione di cinque famosi maghi dell'epoca – uno dei quali, va sottolineato, era Georges Méliès¹⁹. Gli esperimenti di Binet prevedevano l'utilizzo delle tecniche cronofotografiche sviluppate da Demeny al fine di smascherare sulla lastra fotografica i giochi di mano praticati dai maghi Arnould e Raynaly, dando vita a ciò che qualcuno ha descritto come il primo film a trucchi della storia²⁰. A proposito di questo esperimento, Binet notò come l'apparato fotografico fosse in grado di separare due elementi della percezione che solitamente confondiamo tra di loro, ovvero lo stimolo fisiologico e l'interpretazione della mente²¹.

Il problema dell'illusione del movimento compare, alla fine dell'Ottocento, in un altro campo di studi la cui influenza era all'epoca molto significativa: la parapsicologia²². Nella rivista dell'istituzione più importante di questo campo, la britannica Society for Psychical Research, leggiamo infatti che nel 1886 uno dei membri della società, W. Lant Carpenter, aveva proposto proprio il principio di persistenza retinica come possibile spiegazione delle allucinazioni prodotte dai medium durante le loro sedute²³. In questo modo, Carpenter si rifaceva alla tradizione dei giocattoli ottici per spiegare il fenomeno dello spiritismo²⁴.

Il legame forse più esplicito tra lo studio di magia e spiritismo e la teoria del cinema va però individuato proprio

nell'opera di Hugo Münsterberg. Lo psicologo tedesco, che fu tra i primi a riconoscere l'insufficienza del principio di persistenza retinica ai fini di spiegare l'illusione cinematografica²⁵, paragonò esplicitamente la percezione del movimento nel cinema con quella di uno spettacolo di magia:

(...) non siamo forse abituati a sostituire con la fantasia l'immagine associativa di un movimento, quando ce ne vengono dati solo i due estremi? Ne è un esempio il prestigiatore che, stando da un lato della scena, sembra che getti il suo orologio contro lo specchio che gli sta di fronte; il pubblico vede il gesto allusivo della sua mano, l'orologio sparisce e, a venti metri di distanza, il vetro va in frantumi. Lo spettatore suggestionabile non può fare a meno di vedere l'orologio attraverso la scena²⁶.

Questo esempio, utilizzato da Münsterberg proprio per sostenere l'argomento che l'illusione del movimento nel cinema non è il mero risultato di un processo fisiologico di persistenza a livello retinico, ma è prodotto grazie al contributo della mente dello spettatore, mostra come la tradizione in campo psicologico che si interrogava sui fenomeni percettivi della magia e del sovrannaturale arrivasse all'inizio del Novecento quasi a coincidere con la nascente teoria dell'illusione cinematografico.

Dalla fotografia spiritica ai trucchi cinematografici

Un altro contesto in cui la tradizione spiritista venne a contatto con il nuovo medium cinematografico riguarda il trucco fotografico noto come esposizione doppia o multipla. Si tratta, nella sua forma più semplice, di esporre ripetutamente la stessa lastra fotografica o lo stesso tratto di pellicola, producendo due immagini sovrapposte. Con questo semplice stratagemma, è possibile produrre effetti di una certa efficacia visiva attraverso l'utilizzo di uno sfondo nero durante la prima esposizione: in questo modo, infatti, l'immagine inserita nelle successive esposizioni risulta particolarmente chiara, ed è sufficiente utilizzare un tempo di esposizione più corto per farle assumere l'aspetto etereo di un fantasma. Adoperata massivamente nel cinema delle origini, l'esposizione multipla è anche il principio tecnico attraverso cui veniva prodotto – a meno che non si voglia credere all'ipotesi spiritica - il fenomeno conosciuto negli ambienti spiritisti come “fotografia spiritica” (fig. 2).

Il primo a praticare la fotografia spiritica fu l'americano William Mumler, che negli anni Sessanta dell'Ottocento mise in piedi a Boston uno studio fotografico molto particolare, i cui clienti potevano ottenere al prezzo di dieci dollari un'immagine dello spirito di un caro defunto che aleggiava alle loro spalle²⁷. A partire dal decennio successivo, altri fotografi spiritisti negli Stati Uniti, in Gran Bretagna, in Francia imitarono Mumler, producendo differenti versioni di fotografie spiritiche basate sul trucco della doppia esposizione²⁸. Nonostante la questione se questo fenomeno fosse da considerare un messaggio dal mondo degli spiriti o una vile truffa fosse dibattuta anche all'interno del movimento spiritista²⁹, molti credettero realmente di avere a che fare con una prova a sostegno dell'esistenza dei fantasmi³⁰.

Alla fine dell'Ottocento, mentre il cinema veniva introdotto e commercializzato, la fotografia spiritica era un trucco ampiamente conosciuto negli ambienti di maghi e prestigiatori come Georges Méliès in Francia e George Albert Smith in Gran Bretagna, che potevano trovarne facilmente una spiegazione dettagliata nella letteratura del loro settore³¹. Prima di essere coinvolto nella produzione cinematografica, Smith aveva avuto a che fare con il mondo delle credenze nel sovrannaturale, lavorando come ipnotista sul palcoscenico teatrale, e prendendo parte a degli esperimenti sulla lettura del pensiero tenuti dalla Society for Psychical Research in Inghilterra³². La familiarità di Méliès con le tecniche e l'iconografia della fotografia spiritica può essere fatta risalire, invece, al 1884, quando soggiornò a Londra per apprendere i segreti dell'arte della prestidigitazione. In quel periodo, Méliès divenne un devoto discepolo seguace di John Nevil Maskelyne e del suo teatro di magia, l'Egyptian Hall. Proprio nel biennio 1883-84, Maskelyne metteva in scena uno spettacolo che si prometteva di dimostrare che i medium spiritisti altro non erano che truffatori³³. Dal momento che nel 1884 erano attivi a Londra diversi fotografi spiritici³⁴, e che lo stesso Maskelyne fu coinvolto nella dimostrazione del trucco usato per le fotografie spiritiche (fig. 3), è estremamente probabile che Méliès venne a conoscenza di questo trucco fotografico in quel periodo, ben prima dell'introduzione del cinematografico. All'iconografia delle fotografie spiritiche si rifecero successivamente sia Smith, autore di una pellicola intitolata *Photographing a Ghost* nel 1898, che Méliès, autore nel 1903 del film *Le*

*portrait spirite*³⁵. Queste immagini, che erano considerate da molti spiritisti come la dimostrazione più evidente della giustezza dell'ipotesi spiritica, fornirono un bagaglio di ispirazione ai primi autori cinematografici che utilizzarono l'esposizione multipla per produrre alcuni dei primi "effetti speciali" della storia del cinema.

A giustificare l'inserimento della fotografia spiritica nella pre-storia del mezzo cinematografico è, inoltre, il resoconto di una serata molto particolare organizzata nel 1882 a Londra dagli ambienti che gravitavano intorno alla rivista *The Medium and Daybreak* per festeggiare il trentaquattresimo anniversario della fondazione del movimento spiritista. Gli spettatori di questa serata, che avevano pagato un biglietto per entrare, ebbero la fortuna di assistere alla proiezione attraverso la lanterna magica di riproduzioni delle fotografie spiritiche di Mumler e altri fotografi. Questa esibizione, che fu prelevata da una situazione di completa oscurità fatta eccezione per la luce del proiettore e la presenza sia di un accompagnamento musicale che di un imbonitore che spiegava il contenuto delle immagini, ricorda da vicino l'esperienza spettatoriale che caratterizzò, qualche decennio più tardi, il cinema delle origini³⁶.

Conclusione

Negli ultimi due decenni, la storia del movimento spiritista e delle pratiche associate alle sedute spiritiche ha ricevuto una crescente attenzione nel contesto anglosassone. Come hanno dimostrato autori quali Janet Oppenheim per la storia del movimento spiritico in Gran Bretagna³⁷ o Ann Braude per gli Stati Uniti³⁸, lo spiritismo nella seconda metà dell'Ottocento e all'inizio del Novecento non fu un fenomeno marginale, ma un movimento di massa con milioni di adepti in Europa e America. In questo contesto, i rapporti tra queste credenze e l'emergere del cinema costituiscono un campo di studio per molti versi ancora da esplorare³⁹.

Questo saggio si è concentrato, in particolare, su due aspetti: il convergere dello studio di magia e sovrannaturale con la nascente teoria del cinema; e le relazioni tra l'iconografia la fotografia spiritica e i film a trucchi. Altrove, ho approfondito un'altra ragione per la quale lo spiritismo ha che fare con la storia dello spettacolo e, dunque, anche del cinema, ovvero il fatto che le sedute spiritiche avessero luogo non solo in ambiente domestico, ma anche in teatri e sale pubbliche, dove i medium spiritisti esibivano i propri "poteri" di fronte a un pubblico pagante⁴⁰. Alcuni dei più celebri medium erano assistiti da veri e propri manager, che curavano l'organizzazione delle sedute o degli spettacoli spiritici e gestivano i rapporti con la stampa, adottando molto spesso strategie di promozione simili a quelle utilizzate, in quel periodo, da figure di riferimento dello show business come P.T. Barnum. In questo senso, l'emergere del movimento spiritista è da considerare come parte integrante della storia dell'emergere della moderna società dello spettacolo.

Se prima del 1893-95 la principale forma di intrattenimento di massa era ancora costituita dagli spettacoli dal vivo, l'introduzione del cinema ebbe un effetto di immensa portata nel mondo dello show business, proponendosi come un concorrente formidabile per il teatro, la magia da palcoscenico, gli spettacoli di lanterna magica e il vaudeville, ma allo stesso tempo traendo da ognuna di queste tradizioni un grande patrimonio di storie e immagini. In questo senso, anche le sedute spiritiche, che nell'Ottocento si affermarono anche a livello di performance e spettacolo teatrale, contribuirono alla nascita dei miti e degli stilemi narrativi del nascente cinema⁴¹. Gli spettri che avevano entusiasmato milioni di spiritisti vennero evocati, sotto una cornice narrativa e spettacolare, dal nuovo dispositivo cinematografico.

Ringraziamenti

Parte delle ricerche che hanno portato alla pubblicazione di questo saggio sono state condotte grazie a una borsa di ricerca della Fondazione Alexander von Humboldt.

-
- 1 Jeffrey Sconce, *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham: Duke University Press 2000.
 - 2 Richard J. Noakes, *Telegraphy Is an Occult Art: Cromwell Fleetwood Varley and the Diffusion of Electricity to the Other World*, in «The British Journal for the History of Science», XXXII, 4, 1999, pp. 421-459.
 - 3 Stefan Andriopoulos, *Psychic Television*, in «Critical Inquiry», XXXI, 3, 2005, pp. 618-637; Simone Natale, A

-
- Cosmology of Invisible Fluids: Wireless, X-Rays, and Psychical Research Around 1900, in «Canadian Journal of Communication», XXXVI, 2, 2011, pp. 163-175.
- 4 Murray Leeder, Skeletons Sail an Etheric Ocean: Approaching the Ghost in John Carpenter's *The Fog*, in «Journal of Popular Film & Television», XXXVII, 2, 2009, pp. 70-79.
- 5 Cesare Lombroso, Sui fenomeni spiritici e la loro interpretazione, in «La Lettura: Rivista mensile del Corriere della Sera», VI, 11, 1906, pp. 978-87.
- 6 Christine Blondel, Eusapia Palladino : La méthode expérimentale et la «diva des savants», in Bernardette Bensaude-Vincent, Christine Blondel (a cura di), *Des savants face à l'occulte, 1870-1940*, Paris: La Découverte 2002, pp. 143-71.
- 7 Anon., Paladino Tells about Her Stunts, in «The New York Times», 13 novembre 1909, p. 3. Il cognome di Eusapia veniva talvolta erroneamente riportato come “Paladino”.
- 8 Si veda a riguardo Carlos S. Alvarado, Eusapia Palladino: An Autobiographical Essay, in «Journal of Scientific Exploration», XXV, 1, 2011, pp. 77-101.
- 9 Hugo Münsterberg, Psychology and Mysticism, in «Atlantic Monthly», 83, 495, p. 67.
- 10 Ibid, p. 69.
- 11 Hugo Münsterberg, *American Problems from the Point of View of a Psychologist*, Freeport: Books for Libraries Press, Freeport 1969, p. 144.
- 12 Per un rassegna dei più importanti contributi teorici sul tema dell'illusione nel cinema nei primi decenni dopo la sua invenzione, si veda Silvio Alovisio, *Lo schermo di Zeusi: L'esperienza dell'illusione in alcune riflessioni cinematografiche del primo Novecento*, in Paolo Bertetto, Guglielmo Pescatore (a cura di), *Falso-illusione*, Torino: Kaplan 2009, pp. 97-118.
- 13 Cfr. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2002.
- 14 Anche oggi, la persistenza retinica viene citata spesso come spiegazione della nostra percezione dell'immagine cinematografica, come una semplice ricerca sulle pagine italiane di wikipedia può dimostrare.
- 15 Norman Triplett, The Psychology of Conjuring Deceptions, in «The American Journal of Psychology», I, 4, pp. 439-510.
- 16 Il più famoso di questi libri è certamente Albert A. Hopkins, *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions, Including Trick Photography*, New York: Munn & Co. 1897.
- 17 “Un ambiente oscurato; un circolo di soggetti che si suggestionano a vicenda, e che sono assorbiti in un picco estremo di vivida attesa (...). Queste condizioni con facilitano la vista acuta e il giudizio logico, e rendono più facile il lavoro del medium. In questo stato anormale in cui si trova il soggetto, i sensi sono quasi alla mercé dell'elemento pre-percettivo. Qualunque fruscio è attribuito a una volontà spiritica; qualunque riflessione luminosa prende la forma di uno spirito.” N. Triplett, *The Psychology of Conjuring Deceptions*, cit., p. 488.
- 18 Joseph Jastrow, Psychological Notes upon Sleight-of-Hand Experts, in «Science», III, 71, pp. 685-89.
- 19 Alfred Binet, La Psychologie de la prestidigitation, in «Revue des deux mondes», LIV, 125, pp. 903-923.
- 20 Jacques Deslandes, *Le Boulevard du cinéma à l'époque de George Méliès*, Paris: Editions du Cerf 1963.
- 21 A. Binet, La Psychologie de la prestidigitation, cit., p. 922.
- 22 Sul ruolo della parapsicologia si veda Germana Pareti, *La tentazione dell'occulto. Scienza ed esoterismo nell'età vittoriana*, Torino: Bollati Boringhieri 1990.
- 23 Report of the General Meeting, in «Journal of the Society for Psychical Research» II, 30, 1886, p. 338-46.
- 24 Si veda a riguardo Donata Pesenti Compagnoni, *Quando il cinema non c'era: Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, Torino: Utet 2001.
- 25 In *The Photoplay*, infatti, Münsterberg affermò che per spiegare l'illusione del movimento prodotta dal meccanismo cinematografica fosse necessario richiamarsi non solo a principi fisiologici, ma anche sull'azione della mente, che elabora in maniera attiva il dato percettivo.
- 26 Hugo Münsterberg, *Film. Uno studio psicologico e altri scritti*, Roma: Bulzoni 2010, p. 91.
- 27 Louis Kaplan, *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2008.
- 28 James Coates, *Photographing the Invisible: Practical Studies in Spirit Photography, Spirit Portraiture, and Other Rare but Allied Phenomena*, Chicago, Ill.: Advanced Thought Pub. 1911, p. 57.
- 29 Per un esempio di uno spiritista che negava l'autenticità della fotografia spiritica, si veda Daniel Dunglas Home, *Lights and Shadows of Spiritualism*, New York: G.W. Carleton & Co. 1877, pp. 360-66.
- 30 Sulla fotografia spiritica esiste una letteratura molto ampia. Per una introduzione al tema, si consiglia Clément Chéroux et al., *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, New Haven: Yale University Press 2005.
- 31 Si vedano, ad esempio, la fotografia spiritica prodotta dichiaratamente attraverso un trucco fotografico, per dimostrarne il carattere menzognero, in Carl Willmann, *Moderne Wunder*. Leipzig: Otto Spamer 1886, p. 66 (fig. 4); o quella pubblicata nel frontespizio di Lionel A. Weatherly, *The Supernatural?*, Bristol: Arrowsmith 1891 (fig. 3).

-
- 32 Frank Gray, *Smith the Showman: The Early Years of George Albert Smith*, in «Film History» X, 1, 1998, pp. 8-20.
- 33 John Nevil Maskelyne, *Modern Spiritualism*, in L. A. Weatherly, *The Supernatural?*, cit., pp. 153-232.
- 34 Come documentato in James Coates, *Photographing the Invisible: Practical Studies in Spirit Photography*, cit., pp. 57-60.
- 35 Si veda, per una discussione più ampia del rapporto tra fotografia spiritica e film a trucchi, Simone Natale. *A Short History of Superimposition: From Spirit Photography to Early Cinema*, in «Early Popular Visual Culture» X, 2, pp. 125-145.
- 36 *Thirty-Fourth Anniversary of Modern Spiritualism*, in «The Medium and Daybreak» XIII, 630, 1882, pp. 257-263.
- 37 Janet Oppenheim, *The other world: Spiritualism and psychical research in England, 1850-1914*, Cambridge: Cambridge University Press 1985.
- 38 Ann Braude, *Radical Spirits: Spiritualism and Women's Rights in Nineteenth-Century America*, Boston: Beacon Press 1989.
- 39 Sul rapporto tra cinema e credenze sui fantasmi, un riferimento importante in Italia è Giulia Carluccio, Peppino Ortoleva (a cura di), *Diversamente Vivi: Zombie, Vampiri, Mummie, Fantasmi*, Milano: Il Castoro 2010.
- 40 Simone Natale, *The Medium on the Stage: Trance and Performance in Nineteenth-Century Spiritualism*, in «Early Popular Visual Culture» IX, 3, 2011, pp. 239-55.
- 41 Sul concetto di “miti a bassa definizione”, si veda Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media: Riti, abitudini, mitologie*, Milano: Il Saggiatore 2009.

Abstract

This article focuses on the relationship between the history of spiritualist séances in the nineteenth and early twentieth century and the introduction of film. It examines in particular two cases: the convergence of psychological studies on magic and spiritualism with early film theory, signalled in particular by Hugo Münsterberg's involvement in both fields; and the trajectory from spirit photography, a spiritualist practice that was based on the appearance of spectres on the photographic plate, to the trick movies of early cinema. The conclusion sets the relationship between beliefs in spirit and fictional representation of ghosts in film as a promising field of inquiry for contemporary film studies.

Didascalie

Fig. 1. Nel diciannovesimo secolo furono molti i personaggi celebri del mondo della scienza e dello spettacolo a dedicarsi allo smascheramento dei medium spiritisti. Tra questi, il chimico russo Mendeleev, ideatore della tavola periodica, che diresse una commissione in Russia incaricata di indagare i fenomeni dello spiritismo; lo psicologo Hugo Münsterberg; e il famoso prestigiatore americano Harry Houdin. L'illustrazione è tratta da Lionel A. Weatherly, *The Supernatural?*, Bristol: Arrowsmith 1891).

Fig. 2. Fotografie spiritiche come quella riprodotta in questa illustrazione furono, nell'ottocento, un punto di convergenza tra credenze religiose e superstiziose, passatempo visivi, e i segreti della pratica fotografica. Da Samuel Watson, *The Religion of Spiritualism: Its Phenomena and Philosophy*, Boston: Colby & Rich 1880, p. 97.

Fig. 3. Il mago britannico Maskelyne posa al fianco di un “fantasma”, giocando con la tradizione della fotografia spiritica. L'immagine era stata prodotta con l'obiettivo di dimostrare l'origine manipolatoria di questo fenomeno. Da: Lionel A Weatherly, *The Supernatural?*, Bristol: Arrowsmith 1891, frontespizio.

Fig. 4. Un altro “smascheramento” del trucco della fotografia spiritica. L'autore è il mago e prestigiatore Jacoby, attivo in Germania alla fine dell'ottocento. Da: Carl Willmann, *Moderne Wunder*, Leipzig: Otto Spamer 1886, p. 212.

Fig. 5: Le sedute spiritiche si trasformavano spesso in vere e proprie performance, durante le quali i presenti assistevano a eventi spettacolari come l'apparizione di oggetti, la levitazione e i movimenti del tavolo spiritico e i fenomeni di trance medianica. La musica aveva spesso un ruolo fondamentale, come mostra questa illustrazione tratta da *Confessions of a Medium*, London: Griffith & Farran 1882.